



TITLE:

La fonction de la mythologie dans Phèdre

AUTHOR(S):

NAGAMORI, Katsuya

CITATION:

NAGAMORI, Katsuya. La fonction de la mythologie dans Phèdre. 仏文研究 1999, 30: 39-49

ISSUE DATE:

1999-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137897>

RIGHT:

La fonction de la mythologie dans *Phèdre*

Katsuya NAGAMORI

En 1677, que pouvait-on pronostiquer de la santé de la tragédie française? Les dernières années avaient vu la mort de Molière (1673) et, conséquence de cette disparition, la réorganisation des théâtres parisiens (fusion de la troupe de Molière et des comédiens du Marais, installés désormais au théâtre Guénégaud); *Suréna* (1674), d'un faible succès, devait être bel et bien la dernière tragédie de Corneille. Racine, après son entrée à l'Académie (1673) et la publication de ses *Œuvres* (1676), semblait donc avoir la haute main sur la scène tragique. Or, c'était sans compter les nouvelles menaces qui pesaient sur le genre : l'engouement que suscitait l'opéra ou la « tragédie en musique », d'un côté, et une certaine lassitude manifestée à l'égard de la « tragédie galante », de l'autre¹. Sur le dernier point, Racine devait essayer de réduire la mièvrerie dans *Iphigénie*, en reléguant l'amour des jeunes personnages au second plan, et dans *Phèdre*, en présentant la passion sous un jour néfaste². S'agissant de la montée en puissance de l'opéra, le poète laisse paraître de la mauvaise humeur dans la préface (1675) d'*Iphigénie*, en s'en prenant à l'ignorance des défenseurs d'*Alceste*, tragédie en musique (1674) de Quinault et de Lully. Sur le plan plus fondamental, Racine écarte catégoriquement le recours au *deus ex machina*, solution déjà condamnée par Aristote, mais fort courante dans l'opéra moderne. Tout en choisissant d'en découdre avec Lully et Quinault sur le terrain de la tragédie mythologique, Racine entend maintenir la vraisemblance du sujet, fût-ce par le moyen d'une substitution *in extremis* de personnages : en refusant d'introduire le merveilleux gratuit (« une métamorphose [...] qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous »³), qui aurait sans doute sa place dans un spectacle d'opéra, Racine tient à respecter le fil logique et rationnel de l'intrigue. A force d'être rationnel, cependant, on risquait de perdre une dimension essentielle de la tragédie. De fait, à la même époque, une autre menace guettait le genre tragique : la rationalisation des mythes⁴. Un rival déclaré de Racine lors des premières représentations de *Phèdre*, Pradon, incarnait cette menace.

*

Si Racine réussit, dans *Phèdre*, à évoquer différents moments de la vie de Thésée⁵, ce n'est pas en organisant une fable autour des thèmes chers aux aventures de ce héros (la chasse au monstre, le labyrinthe, la descente aux enfers, l'amour volatil, etc.), mais en les remaniant et les

intégrant dans l'imaginaire des personnages. En effet, l'univers de *Phèdre* baigne dans un climat mythologique dense et riche. Le mythe de Thésée est sans cesse évoqué pendant les deux premiers actes, compensant ainsi son absence scénique et préparant son retour au III^e acte, de telle manière que le poids de la légende domine les pensées des personnages (Hippolyte se remémorant avec Thérémène « l'histoire de [son] père », v.74) et détermine leurs actions (Phèdre se substituant à Ariane et entraînant Hippolyte-Thésée dans le labyrinthe des passions). La descente aux enfers de Thésée n'est pas simplement un épisode inséré après coup pour expliquer l'absence prolongée du roi d'Athènes (c'est ce que Pradon n'a pas compris). C'est le principe de cohérence thématique et poétique qui justifie cet épisode, lequel symbolise l'alternance entre l'obscurité souterraine et le monde des vivants : le contraste illustre évidemment le mouvement fondamental de *Phèdre*, déchirée entre Minos et le Soleil, qui va de l'égarement à la redécouverte de soi. De même, la déclaration d'amour de Phèdre devant Hippolyte explicite le thème de la lutte contre le monstre qui n'est rien d'autre que cette passion qui habite au tréfonds de soi.

Racine n'était nullement tenu d'introduire la descente aux enfers de Thésée qui est située selon les légendes après la mort de Phèdre. Plutarque donne d'ailleurs une version *rationalisée* selon laquelle l'aventure adultère de Thésée se passe, non pas aux enfers, mais à Epire où la reine s'appelle Perséphone⁶. Il est intéressant de noter que Pradon calque en quelque sorte le retour de son Thésée (II, 7) sur celui du Mithridate de Racine : en effet, le Thésée de Pradon était parti en laissant sa fiancée (et non sa femme) et en semant de faux bruits quant à sa destination (v.615-616)⁷. Mais il semble qu'ici Pradon ait surtout l'intention de *rationaliser* le mythe, en substituant les exploits guerriers à la descente aux enfers ; il prête d'ailleurs à ses personnages le mépris des « erreurs du vulgaire » (v.613) qui croirait aux « fables de la Grèce » (v.54). Si J. Truchet y voit la scène « la plus originale de la pièce »⁸ en ce qu'elle annonce un esprit voltairien, nous y voyons plutôt une attaque (déjà manifeste dans la préface) contre le clan Racine-Boileau qui favorisait le merveilleux païen, et plus directement contre la *Phèdre* de Racine qui exploite pleinement les « fables de la Grèce » et qui était connue de Pradon, apparemment, jusque dans les moindres détails. En tout cas, une telle mise en abîme (les personnages mettant en cause l'authenticité de la mythologie grecque), même si elle a le mérite de témoigner de la présence d'un courant rationaliste au XVII^e siècle, semble tourner le dos à l'esprit même de la tragédie classique française, lequel exige des dramaturges un équilibre toujours périlleux du rationnel et de l'irrationnel. Conséquence plus grave de ce parti pris rationaliste : la *Phèdre* de Pradon ne s'estime pas coupable, du moins dans son amour pour Hippolyte, comme le montre le passage où elle met les dieux au défi d'inspirer une passion criminelle (encore un trait ironique à l'encontre de la pièce racinienne)⁹. Si elle se rachète par le repentir, après s'être avilie dans la jalousie, c'est la crainte pour la vie de son amant qui motive sa prise de conscience tardive (IV, 3) : ici la *Phèdre* de Pradon se rapproche plutôt de Sténobée dans *Bellérophon* de Quinault.

*

Autre exemple d'incompréhension, cette fois de la part des critiques : certains ont intenté un procès méticuleux contre Racine à propos du « temple sacré formidable aux parjures » (v, 1, 1394), mentionné par Hippolyte. Pour J. Scherer, par exemple, l'in vraisemblance est ici frappante :

Si Hippolyte ou Thésée avaient pensé à la remarquable propriété de ce temple au quatrième acte, la tragédie ne pouvait plus se dénouer : il suffisait en effet qu'Hippolyte affirmât son innocence dans ce temple pour qu'elle cesse de paraître douteuse. Personne ne s'est jamais aperçu de cette invraisemblance, ni Hippolyte, ni Thésée, ni Aricie, ni sans doute Racine, ni ses spectateurs, ni aucun des critiques qui ont étudié *Phèdre*, jusqu'à Gaillard (cité par l'abbé Brémond, *Racine et Valéry*, p.248) qui la signale¹⁰.

R. C. Knight, de son côté, a parlé du « merveilleux superflu » qui nuirait à l'acceptation du climat mythologique de la pièce¹¹.

I. Barko a entrepris une synthèse sur la question et a essayé de justifier l'allusion à ce « temple »¹². Selon lui, la principale fonction dramatique du temple sacré serait de mettre en relief l'ironie tragique de la mort d'Hippolyte. Cette conclusion est acceptable; mais quand il dit qu'Hippolyte « s'est placé avec sa future femme sous la protection du Temple sacré où il espérait voir son innocence reconnue et son respectueux silence récompensé par un Dieu paternel »¹³, on aimerait apporter des nuances. Car Hippolyte n'a manifesté à aucun moment l'intention de faire appel à cette instance pour justifier son innocence. Et il ne semble pas penser au temple sacré ni à un dieu précis, lorsqu'il dit :

Sur l'équité des dieux osons nous confier :

Ils ont trop d'intérêt à me justifier;

Et Phèdre, tôt ou tard de son crime punie,

N'en saurait éviter la juste ignominie.

(1351-1354)

Il ne se presse pas de démontrer son innocence; il laisse aux dieux et au temps (« tôt ou tard ») le soin de révéler la vérité : optimisme comparable à celui de Britannicus, que l'on trouve également à la première scène du dernier acte, avant qu'il soit convoqué au festin fatal. Il est clair que le temple sacré n'est pas conçu comme un moyen de prouver l'innocence d'Hippolyte, du moins dans l'esprit de celui-ci.

Le problème est de savoir pourquoi le temple doit posséder cette fonction miraculeuse de détecter le mensonge, alors qu'aucun personnage (ni Thésée ni Aricie ni Hippolyte lui-même) ne songe à y recourir pour lever le doute qui pèse sur le jeune héros. Une interprétation nous semble possible, si l'on prête un peu d'attention à la psychologie d'Hippolyte : l'attitude de ce dernier dans la défense de son innocence est, comme le lui reproche Aricie, pour le moins

passive. S'il s'abstient d'accuser Phèdre devant Thésée, c'est pour ne pas accabler ce dernier d'opprobre; mais surtout il a horreur de l'idée même de Phèdre et de son crime (« Tout ce que je voulais me cacher à moi-même », v.1346). De plus, il pense que le crime souille également celui qui en parle¹⁴ : sur ce point, la remarque de Racine dans la préface (« La seule pensée du crime y [dans cette pièce] est regardée avec autant d'horreur que le crime même »¹⁵) s'applique également au personnage d'Hippolyte. Il est certainement horrifié par le crime de Phèdre et indigné par l'injustice qui lui est infligée par Thésée, mais il s'interdit d'exprimer ces sentiments devant eux.

Dans ces conditions, l'évocation de ce « temple sacré formidable aux parjures » n'est-elle pas pour Hippolyte une manière indirecte de condamner le mensonge criminel (un « excès d'horreur », v.1078) de Phèdre? Sinon, on ne saurait comprendre pourquoi il insiste tant sur la punition du mensonge¹⁶, alors qu'il n'y a pas lieu de douter de la sincérité de l'amour d'Aricie. D'autre part, il propose de prendre « à témoin le dieu qu'on y révère » et de le prier de « servir de père » (v.1401-1402) à Aricie (orpheline de nature) et à lui-même (orphelin de droit). N'est-ce pas là encore une manière indirecte de désavouer Thésée, dans sa fonction double de juge (en tant que roi) et de père ? Dans la démarche d'Hippolyte pour restructurer l'autorité au sein de l'ordre patriarcal, P. Lewis constate la « confusion manifeste de l'adopteur et de l'adopté » : « l'enfant n'adopte pas moins le parent que celui-ci n'adopte l'enfant »¹⁷. Mais la demande d'Hippolyte reste sans réponse¹⁸; et on peut mesurer à la fin de la pièce « le parallèle profond entre les expériences tragiques respectives du père et du fils, marqué surtout par l'échec de leur recours aux dieux au nom de la justice »¹⁹. Sans accuser directement sa belle-mère ni se révolter ostensiblement contre son père, Hippolyte voudrait garder sa conscience pure, en invitant à ce temple sacré Aricie et les dieux, seuls dépositaires de ses pensées sans taches (« Mon cœur pour s'épancher n'a que vous et les dieux », v.1344). Rappelons ici l'un de ces réflexes qui caractérisent le personnage d'Hippolyte : réaction de rejet contre tout ce qui lui semble impur, réflexe de fuite devant un objet odieux dont la simple vue semble risquer de contaminer l'esprit.

Cette interprétation serait à reformuler, si le temple en question était celui de Neptune et qu'Hippolyte le choisît délibérément comme lieu de mariage et comme point de départ de son exil. La manifestation passive de son indignation deviendrait alors un défi lancé contre Thésée et Neptune, car ce dernier est non seulement un dieu marin mais aussi le dieu des dompteurs des chevaux, dieu tutélaire de Thésée mais aussi d'Hippolyte. Ce dernier n'ignore pas, même s'il ne fait pas grand cas de la menace, que Thésée a invoqué son dieu tutélaire pour se venger : Aricie le lui a rappelé²⁰. Il n'écouterait pas Aricie, comme Britannicus n'a pas écouté Junie qui était aussi craintive que la « timide Aricie ». Ce parallèle entre les deux jeunes princes nous incite à penser qu'Hippolyte néglige sa défense, non pas par un défi délibéré, mais par une simple naïveté, ne doutant pas que les dieux ne soient de son côté. Ici encore, nous devrions tempérer l'affirmation de Barko (« L'épisode illustre et justifie la protestation tragique contre la loi divine et l'ordre humain, contre Neptune et Thésée »²¹). Du moins cette protestation n'est-elle pas explicite chez Hippolyte.

On peut donc difficilement soutenir que le temple sacré est celui de Neptune. D'ailleurs, l'ironie tragique veut qu'Hippolyte meure près de ce temple. S'il s'agissait d'un sanctuaire dédié à Neptune, cause directe de la mort du héros, l'ironie tournerait à l'absurde et susciterait l'exaspération. Certes, Pausanias signalait un temple de Neptune hors les murs de Trézène. Racine s'en serait inspiré pour localiser le « temple sacré » sans toutefois nommer le dieu vénéré²². L'ironie tragique consiste dans la proximité du lieu de mariage et du lieu de mort²³. Ce temple sacré s'inscrit ainsi dans la thématique générale du théâtre racinien : l'autel recèle, à la place de la vie qu'il promet, la menace de la mort; mariage et meurtre sont les deux faces de ce symbole paradoxal (*Andromaque*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*). L'ironie tragique est aussi dans le fait que ce sont justement les chevaux dressés par Hippolyte qui l'entraînent vers la mort²⁴. L. Spitzer interprétait ce fait comme un aboutissement logique de la vengeance de Neptune : ce dernier est certes invoqué par Thésée, mais le dieu lui-même a un motif de vengeance contre Hippolyte, car ce jeune héros a délaissé cet art noble de dompter les chevaux, que le dieu avait apporté à l'humanité, en faveur de l'amour pour Aricie, ce qui constitue un triomphe pour Vénus. Thérémène le remarquait dans la scène de l'exposition, d'un ton railleur mais plutôt complaisant, comme pour encourager l'inclination d'Hippolyte²⁵. Celui-ci avoue lui-même le changement de son état d'esprit :

Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune;
 Je ne me souviens plus des leçons de Neptune;
 Mes seuls gémissements font retentir les bois,
 Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix. (II, 2, 549-552)

La rime « m'importune / Neptune » suggère l'association de la mélancolie amoureuse d'Hippolyte et de son désintéressement à l'égard des exercices équestres. Il est clair que ces vers annoncent déjà le récit de Thérémène : surtout le dernier vers trouve son tragique écho dans la course macabre (« Il veut les rappeler, et sa voix les effraie », v.1549).

Ce serait donc Neptune qui, non content d'envoyer le monstre au rivage où passaient Hippolyte et sa suite, intervient directement pour épouvanter les chevaux encore davantage :

On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux,
 Un dieu qui d'aiguillons pressait leur flanc poudreux. (1539-1540)

La plupart de critiques s'accordent sur ce point²⁶. Remarquons cependant l'extrême discrétion avec laquelle Racine introduit les divinités : de même que le dieu qu'on vénère dans le temple sacré n'est pas nommé, de même ce dieu mal intentionné, qui « sert trop » la demande de Thésée, reste dans l'anonymat. Cet « on dit » laisse la réalité dans la vague, d'autant plus qu'il est articulé à l'intérieur d'un récit : l'intention de Racine ne semble pas être de rapprocher expressément la mort d'Hippolyte et la vengeance de Neptune, mais plutôt d'évoquer ce climat

général de dislocation d'une confiance harmonieuse qui s'était établie entre l'homme et les dieux²⁷. De fait, après le récit de Théràmène et face à Phèdre, Thésée s'en prend à la « funeste bonté » des dieux au lieu d'accuser un dieu particulier. N'y a-t-il pas ici un contraste ironique, voire tragique, entre un Thésée qui se plaint des « Inexorables dieux » qui l'ont « trop servi » (v.1572) et une Phèdre pour qui « La mort est le seul dieu qu'[elle] osai[t] implorer » (v.1243)?

Doit-on cependant prendre à la lettre la plainte de Thésée et affirmer, comme le fait Spitzer, que « Toutes les souffrances endurées par sa [Thésée] famille ont leur origine dans les dieux »²⁸? Si la *reconnaissance* de Thésée se résume dans ce constat de la perversité des dieux, cela veut dire que Thésée est désengagé de toutes ses responsabilités. Mais il est indéniable que la mort d'Hippolyte est le résultat de la calomnie d'Œnone, de l'erreur de Thésée et du silence de Phèdre. Voir dans la mort d'Hippolyte la vengeance de Neptune suppose un point de vue *ironique* dont un personnage de théâtre n'est pas par définition doué. On peut, en effet, se poser la question suivante : a-t-on affaire à une tragédie à l'*antique* où les dieux, par caprice, colère, jalousie ou rancune, agissent sur les hommes, les traitent comme les marionnettes et les livrent enfin au sort sans pitié? Chez Euripide, en effet, Aphrodite et Artémis conduisent tout. Le conflit chez le tragique grec n'est pas intérieur à l'âme humaine; il est même moins entre Phèdre et Hippolyte qu'entre Aphrodite et Artémis²⁹. Chez Racine, rien de tel. Ce ne sont pas les dieux qui sont à l'origine des décisions et des actions humaines. Neptune n'intervient qu'à la demande de Thésée. Si la passion incestueuse de Phèdre est une punition de Vénus, celle-ci n'est présente que dans la conscience de l'héroïne qui l'évoque d'ailleurs dans un récit du passé (« Mon mal vient de plus loin. », v.269). De fait, le rapport de l'homme et des dieux est ici renversé.

Parlant de la force poétique que Racine a su redonner à la mythologie, C. Delmas remarque : « Racine nous montre en Phèdre une mythomane qui substitue à une réalité pour elle irrationnelle les représentations à la fois horribles et sécurisantes que lui souffle son imaginaire »³⁰. L'affirmation nous semble un peu audacieuse; la formule prête à confusion, car faire du personnage de Phèdre une mythomane, c'est lui nier toute ascendance mythique sans laquelle le climat particulier de cette tragédie n'existe plus. Le rappel persistant de la généalogie de l'héroïne, absent chez Euripide (ce qui s'explique par la place secondaire qu'occupe le personnage), présent chez Sénèque (v.113 sq.), est indispensable pour replacer Phèdre dans une lignée à la fois maudite et noble, deux conditions qui déterminent le comportement et le caractère du personnage. D'autre part, Racine présente-t-il « les dieux mythologiques comme une sécrétion d'une imagination malade », celle de l'héroïne³¹? Mais imaginer Phèdre comme une aliénée au sens propre, assaillie par le délire de persécution, n'est-ce pas réduire l'égaré tragique à un simple symptôme³²? Quant à J. Scherer, il n'hésite pas à affirmer : « Il est bien évident que lorsque Racine disait "Vénus", cela voulait dire tout simplement "Phèdre". Il y a une certaine image de l'extériorité, mais ce n'est qu'une image »³³ : l'allusion à la divinité mythologique serait donc une manière d'expliquer un phénomène humain, mais qui est de l'ordre de la nécessité, de l'inéluctabilité (l'humain et le nécessaire sont à entendre

naturellement dans le cadre de la fiction dramatique et poétique). Les deux critiques semblent toucher le problème du doigt; mais lorsque l'on l'explique en termes rationnels (« mythomane », « image de l'extériorité », etc.), ne trahit-on pas la prégnance qu'aurait voulu insinuer le poète?

Admettons cependant que les dieux dans *Phèdre*, loin de transcender la volonté humaine, accompagnent cette volonté, soulignent l'aveuglement dans lequel les personnages sont obligés d'évoluer, tout en servant à brouiller la responsabilité de ces derniers dans leurs actes. C'est en ce sens que l'on peut affirmer, à l'instar de R. Picard, que « les dieux ne sont pas autre chose que la personnification de nos limites »³⁴. En effet, à aucun moment, on ne peut établir avec certitude la part de responsabilité de l'héroïne. « Les actions de *Phèdre*, continue Picard, s'accomplissent aux frontières douteuses de la liberté humaine : sans cesse elle paraît excusable, sans cesse elle se sait responsable »³⁵. Il est par ailleurs clair que la fausse nouvelle de la mort de Thésée n'est pas le résultat de la malice d'une divinité quelconque; le retour de Thésée qui survient immédiatement après la déclaration d'amour de *Phèdre* à Hippolyte (comparable à celui de Mithridate) paraît un pur incident de hasard. Quant à Artémis, elle reste cachée³⁶; le Soleil reste muet. Racine, loin d'exploiter un déterminisme divin à l'antique, semble conjuguer une série d'événements fortuits et une chaîne de comportements humains (donc imprévisibles) pour produire des effets à la fois incalculables et irréversibles. Enfin, ce n'est certainement pas une intervention divine qui pousse *Phèdre* à l'aveu de sa passion ou à la calomnie d'Hippolyte : si Vénus est désignée comme responsable de la passion fatale, c'est Énone qui prend la responsabilité d'une action qui sied mal à la dignité d'un personnage tragique³⁷. Il y a donc une sorte de partage de rôles entre le divin et l'humain qui contribue à créer l'ambiguïté. Que cette ambiguïté soit voulue par Racine, cela est clair quand il écrit dans la préface :

... lorsqu'elle [*Phèdre*] est forcée de la [sa passion] découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des Dieux, qu'un mouvement de sa volonté³⁸.

Quoique l'expression « plutôt ... que » n'exclue aucune des deux interprétations, elle semble indiquer une préférence que Racine a voulu donner à la version mythologique. D'ailleurs, la préface elle-même peut être considérée comme une incitation à la lecture allégorique de la pièce et comme une dissuasion contre toute attitude visant à déterminer l'origine de la passion incestueuse de *Phèdre*. Or, pour juger le personnage de *Phèdre*, il est indispensable de connaître cette origine. Racine ne souhaite donc pas que l'on s'interroge sur ce point : n'est-il pas suffisant, semble-t-il nous dire, si le personnage se connaît coupable et qu'il se fait justice à lui-même? Le réseau d'images équivoques qui jouent sur les deux plans, le plan humain et le plan divin, permet finalement une explication beaucoup plus globale.

Si l'ambiguïté a été maintenue concernant la responsabilité de *Phèdre*, cela n'a été possible qu'avec le recours systématique à la personnification des dieux, à l'évocation répétée d'un climat mythologique : paradoxalement c'est dans la tragédie de Racine, plus que dans ses modèles

antiques, que la mythologie apporte un halo merveilleux par la force de l'évocation poétique. On pourrait dire que les dieux dans *Phèdre* puiseraient leur degré d'existence dans la croyance que l'on accorde à l'expression poétique, à l'efficacité des métaphores³⁹. Organiser une intrigue intelligible et compréhensible, tout en y introduisant des éléments irrationnels, c'est-à-dire incompréhensibles au premier regard : c'est dans cette synthèse du rationnel et de l'irrationnel que se réalise ce que l'on devrait appeler la cohérence intérieure d'une tragédie. Face au rationalisme montant, *Phèdre* oppose ainsi une ultime résistance des « fables de la Grèce ».

Notes

1. La place trop importante qu'occupe l'amour dans la tragédie est critiquée par Saint-Evremond (*De la tragédie ancienne et moderne*, 1674-75?), R. Rapin (*Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, 1674-75), P. de Villiers (*Entretien sur les tragédies de ce temps*, 1675).
2. On lit, dans le texte de l'abbé de Villiers qui vient d'être mentionné, ce passage qui n'a sans doute pas échappé à l'attention de Racine : « S'ils [les Grecs] font paraître quelque femme transportée d'amour, comme Phèdre dans l'*Hippolyte* d'Euripide, ils avertissent aussitôt que cet amour est un effet de la vengeance des Dieux, et non pas du dérèglement de ceux qui le sentent : et généralement parlant, on peut dire qu'ils n'avancent rien qui puisse autoriser les désordres de notre cœur. » (*Entretien...*, repris dans *Œuvres complètes* de Racine, t.I, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p.793.)
3. Préface d'*Iphigénie*, éd. Forestier, t.I, p.698.
4. J. Starobinski a étudié, dans un exposé magistral (« Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles » [1977, 1981], repris dans *Le Remède dans le mal*, Gallimard, 1989, p.233-262), le passage qui s'était opéré à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle : jadis considérée comme culture d'un honnête homme, la *fable* devenait objet d'érudition et d'interprétation.
5. Racine connaissait-il la mise en garde de d'Aubignac contre la tentation de faire une tragédie à partir de la vie mouvementée de Thésée? « Tous les savants écrivent que l'on ne pourrait pas faire une Tragédie de la vie de Thésée, mais qu'il en faudrait prendre seulement une aventure, sans y mêler les autres, et que qui voudrait joindre ensemble la défaite du Minotaure, le ravissement d'Hélène, sa descente aux enfers ou quelque autre événement, serait une grande faute, car il lui serait bien difficile d'y garder l'unité de l'action. » (*Troisième dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille, intitulée : L'Œdipe* [1663], dans *Dissertations contre Corneille*, éd. N. Hammond et M. Hawcroft, Univ. of Exeter Press, 1995, p.95.)
6. R. C. Knight, *Racine et la Grèce* [1950], nouv. éd. rev. et corr., Nizet, 1974, p.358.
7. Pradon, s'il se montre peu respectueux à l'égard de Racine dans la préface de *Phèdre et Hippolyte*, nous laisse entrevoir qu'il a beaucoup étudié les tragédies de son prédécesseur. La scène où Phèdre tend un piège à Hippolyte pour lui arracher un aveu (III, 4) s'inspire naturellement de la ruse du Mithridate racinien; la scène où Hippolyte est surpris par Thésée aux genoux de Phèdre (IV, 5) rappelle la III, 8 de *Britannicus* : on peut se demander d'ailleurs si le succès initial de la pièce de Pradon n'aurait pas été dû au plaisir éprouvé par le public de retrouver ces fameuses scènes

raciniennes.

8. Dans sa notice, *Théâtre du XVII^e siècle*, t.III, Gallimard, 1992, p.1084.
9. Non, non, les derniers nœuds des lois de l'hyménée,
Avec Thésée encor ne m'ont point enchaînée.
Je porte sa couronne, il a reçu ma foi,
Et ce sont mes serments qui parlent contre moi.
Les dieux n'allument point de feux illégitimes;
Ils seraient criminels en inspirant les crimes;
Et lorsque leur courroux a versé dans mon sein
Cette flamme fatale et ce trouble intestin,
Ils ont sauvé ma gloire, et leur courroux funeste
Ne sait point aux mortels inspirer un inceste... (I, 3, 277-286)
10. *La Dramaturgie classique en France* [1950], Nizet, 1986, p.375. La dernière remarque est inexacte : déjà H. de La Motte, après le marquis de Lassay (à qui il doit cet avis), avait soulevé ce point; après lui, Voltaire en a parlé dans le *Dictionnaire philosophique* (article « Epreuve »).
11. « ... le merveilleux superflu de ce temple où "les mortels n'osent jurer en vain" (1395) ne refroidit-il pas une mythologie à laquelle nous commençons à croire? » (*Racine et la Grèce*, p.361.)
12. « Le "temple sacré" de Phèdre. Exégèse thématique », *Jeunesse de Racine*, 1970 et 1971, p.56-64.
13. *Ibid.*, p.63.
14. ... jamais une bouche si pure
Ne s'ouvre pour conter cette horrible aventure. (1349-1350)
15. Ed. Forestier, t.I, p.819.
16. C'est là que les mortels n'osent jurer en vain :
Le perfide y reçoit un châtement soudain;
Et craignant d'y trouver la mort inévitable,
Le mensonge n'a point de frein plus redoutable. (1395-1398)
17. « L'adoption dans le théâtre de Racine », *XVII^e siècle*, 185 (1994), p.782.
18. A. Couprie note que chez Racine, sauf dans les tragédies bibliques, « la justice n'est pas inhérente à l'univers » : « L'appel à la justice ne devient dès lors qu'un des éléments constitutifs du tragique, non le moyen de le dépasser. Là où la fatalité triomphe, le mot même de justice résonne comme un cri d'incompréhension. » (« La notion de justice dans le théâtre de Racine », *Travaux de littérature*, IV [1991], p.137.)
19. Lewis, art. cit., p.782.
20. Et forcez votre père à révoquer ses vœux.
Il en est temps encor. [...] (v, 1, 1336-1337)
21. Art. cit., p.63.
22. G. Couton pense que le dieu que l'on vénère dans ce temple est « Jupiter Orkios, protecteur des serments et vengeur des parjures ». (« Le mariage d'Hippolyte et d'Aricie ou Racine entre Pausanias et le droit canon », *Revue des sciences humaines*, Lille, 111 [1963], p.313.)
23. Le temple où aura lieu le mariage se situe parmi les tombeaux des ancêtres d'Hippolyte :
Aux portes de Trézène, et parmi ces tombeaux,
Des princes de ma race antiques sépultures,
Est un temple sacré formidable aux parjures. (1392-1394)
Peut-on penser que Racine annonce par là, secrètement, la mort du héros?

24. J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Trainé par les chevaux que sa main a nourris. (1547-1548)
25. Quels courages Vénus n'a-t-elle pas domptés?
[...] et depuis quelques jours,
On vous voit moins souvent, orgueilleux et sauvage,
Tantôt faire voler un char sur le rivage,
Tantôt, savant dans l'art par Neptune inventé,
Rendre docile au frein un coursier indompté. (123, 128-132)
26. Spitzer (« The "Récit de Thérémène" », dans *Linguistics and literary history. Essays in stylistics*, Princeton UP, 1948, p.93) dit qu'il n'y a aucun doute que ce dieu soit Neptune. L. R. Muir (« The monster in the labyrinth: the Paradox of Hippolyte », *French Studies Bulletin*, Oxford, 16 [1985], p.8) suggère qu'il s'agit de Vénus, arguant que la forme masculine (« un dieu ») peut très bien désigner une déesse (cf. v.1289); il faut remarquer pourtant que la *vengeance* de Vénus invoquée par Phèdre (v.822) est déjà accomplie — d'une façon qu'elle n'attendait pas — et qu'il n'y a aucune raison pour que la déesse aille jusqu'à supprimer Hippolyte.
27. Racine, à la différence de Plutarque (*Vie de Thésée*), ne présente pas Thésée comme fils de Neptune. Dans *Phèdre*, cette divinité ne semble pas avoir une affection particulière à l'égard du roi d'Athènes; d'ailleurs, en demandant un service au dieu de la mer, Thésée réclame en réalité une récompense aux exploits qu'il a jadis réalisés dans la lutte contre les monstres (iv, 2, 1065-1068, 1073-1074).
28. Art. cit., p.99.
29. A partir d'une comparaison « directe » de l'*Hippolyte* d'Euripide et de la *Phèdre* de Racine, c'est-à-dire en négligeant les pièces intermédiaires, notamment celle de Sénèque, E. Méron conclut : « Hippolyte était un drame sacré où tout se jouait pour les dieux. Phèdre est un drame humain joué seulement par des hommes devant des hommes. Les dieux n'apparaissent pas, et tout s'explique psychologiquement, sauf la naissance de l'amour qui n'est pas un miracle bien rare. » (« De l'*Hippolyte* d'Euripide à la *Phèdre* de Racine : deux conceptions du tragique », *XVII^e siècle*, 100 [1973], p.48.)
30. « Mythe et mythologie dans la littérature française du xvii^e siècle » [1981], repris dans *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985, p.303.
31. *Ibid.*
32. Naturellement, dans le propos de Delmas, l'accent n'est pas mis sur le verbe symptomatique de *Phèdre* : le point essentiel sur lequel il insiste, c'est que « Racine restitue pleinement l'imaginaire comme la source vive de la création mythique et le seul soutien actif de la mythologie classique ». (*Ibid.*)
33. Dans son cours de Sorbonne sur *Bajazet*, Centre de documentation universitaire (Les cours de Sorbonne), 1971, p.304.
34. Citons-le plus longuement : « C'est donc à tort que l'on a opposé l'impuissance de Phèdre à la conscience qu'elle a de sa responsabilité. Phèdre n'est pas impuissante en droit. Elle se croit une victime des vengeances célestes; mais les dieux ne sont pas autre chose que la personnification de nos limites; et Phèdre sait que la revendication de la liberté est infinie. L'homme doit assumer sa finitude et les dieux qu'elle fait naître. C'est là le scandale de la liberté. » (Présentation de *Phèdre*, dans *Œuvres complètes* de Racine, éd. R. Picard, t.I, Gallimard, 1950, p.742.)
35. *Ibid.*, p.743.

36. Voir à ce sujet O. de Mourgues, « Phèdre et le Dieu caché », dans *Racine. Mythes et réalités*. Actes du colloque (London, Canada, 1974), éd. C. Venesoen, Société d'Etude du XVII^e siècle et Univ. de Western Ontario, 1976, p.87-100.
37. Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste.
La détestable Œnone a conduit le reste. (v, 7, 1625-26)
38. Ed. Forestier, t.I, p.817.
39. M. Fumaroli remarque : « L'énergie de la parole poétique (que La Fontaine, ami du merveilleux païen, appelle à la même époque le « langage des dieux ») est soutenue, pour Racine comme pour Boileau, par ce jeu de substitution figurée. Neptune, ce n'est rien d'autre que la mer, mais c'est tout autre chose que le mot « mer », pour qui a de l'oreille et une imagination touchée par la poésie latine : l'immensité de la mer et sa mystérieuse puissance sur le destin des hommes. » (« Entre Athènes et Cnossos : les dieux païens dans *Phèdre* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, XCIII [1993], p.39.) Toujours d'après Fumaroli, « ornements poétiques, au sens du Boileau de l'*Art poétique*, véhicules du sublime au sens du *Traité* dont Boileau est le traducteur, les dieux sont portés par l'art de Racine à un degré de présence fictive qui se borne à révéler la capacité d'illusion des personnages qui y croient. » (*Ibid.*, p.184.) Ainsi la concordance entre la tragédie antique et la tragédie moderne se réalise « aux dépens des dieux païens, évoqués par Racine pour être mieux réduits à leur véritable rôle de « figures » des passions et de la férocité de l'amour-propre humains ». (*Ibid.*, p.186.)